第 59 卷 第 3 期　　北京大学学报(哲学社会科学版)　　Vol.59, No.3
2022 年 5 月　　Journal of Peking University(Philosophy and Social Sciences)　　May 2022

论姜夔词对李贺诗的取法

刘 青 海
(北京语言大学 首都国际文化研究基地, 北京 100083)

摘　要: 以诗入词,是宋词发展中的一个重要现象。自周邦彦、贺铸以降,以中晚唐诗入词,逐渐成为词体创作的一种方法。姜夔以中晚唐诗入词,主要取法李贺、杜牧、陆龟蒙诸家。其中对李贺诗的取法,尤能见出其语言艺术的独造。姜夔采李贺诗入词的方式,主要是学习其写景艺术,一方面化用李贺诗句、借用其字面、镕炼其语面,并由此窥入其造词之法,而自琢新词,其影响主要限于字法和句法。此外,姜夔采杜牧诗入词的方式,主要是利用杜牧艳诗,造成叙事的含蓄和抒情的深曲,由此加深了词境,甚至具有一种寄托性,其影响在章法。

关键词: 姜夔词;李贺;中晚唐诗;以诗入词
中图分类号:I 207. 2　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2022)03-0069-09

以诗入词,或者说宋词受诗的影响问题,是宋词发展中的一个重要现象,落实到具体的词家、词作,有不同的表现。姜夔词独特的艺术风格的造成,自觉地探索以诗入词是一个原因。姜词用诗法,主要包含两个大的方面。第一个方面,是姜词与江西诗的关系,也可以说是姜夔早年努力学习江西诗派对其词体创作的影响。这个问题,学界已有较深入的阐述①。第二个方面,就是姜词与中晚唐诗的关系。本文主要讨论后一方面的问题。夏承焘认为姜词"以晚唐诗的绵邈风神救苏辛派粗犷的流弊"②,此论最为精辟。但落实到具体的创作方法的层面,姜氏是怎样接受中晚唐诗的影响的,可以说还是一个没有充分展开的研究课题。如姜夔采李贺诗入词的方式,主要是采摘、镕炼其字面,且主要着眼于字面字法,而句调造意,皆自出机杼,仍是姜夔自家面目,故不甚引人注意。本文拟在此背景下,重点探讨姜夔词对李贺诗的取法,并求教于学界方家。

一、从宋人以中晚唐诗入词说起

以诗入词,就词体的发展而言,具有一种必然性。词体在体制方面,与近体诗有一定的渊源关系,但二者基本的功能与体制是不同的,即前人所谓"诗庄词媚"③。宋代诗词两体的区分更加明确,宋词沿

收稿日期:2021-09-21
作者简介:刘青海,女,湖南华容人,北京语言大学首都国际文化研究基地教授。
基金项目:本文系教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目"中华诗词的语言艺术原理及其历史生成机制研究"(项目编号:18JZD021)阶段性成果;北京语言大学校级科研项目(中央高校基本科研业务专项资金)资助(项目编号:21PT03)。

① 夏承焘最早注意到此,提出姜夔有意"用江西派诗来匡救晚唐温、韦、北宋柳、周的词风",具体表现为"以健笔写柔情",以及"用辞多是自创自铸"这两方面。(夏承焘:《姜白石词编年笺校·代序》,上海:上海古籍出版社 1998 年版,第 6 页)詹安泰《宋词风格流派略谈》说姜夔"仿佛词中的江西诗派",当脱胎于夏氏之论(《詹安泰文集》,广州:中山大学出版社 2004 年版,第 73 页)。钱志熙在《从宋词困境看姜夔在词体词风方面的突破》(《武汉大学学报》2017 年第 6 期,第 36—39 页)第四部分专论"姜词吸收江西诗法入词的具体表现"。

② 《论姜白石的词风(代序)》,夏承焘:《姜白石词编年笺校》,第 14 页。本文引姜夔词皆依此本,不再一一出注。

③ 王又华辑:《古今词论》引李东琪语,唐圭璋编:《词话丛编》,北京:中华书局 2012 年版,第 606 页。

袭晚唐五代花间词风,多“艳语”①、“艳辞”②,风格婉约柔媚,词体被视为艳科和小道。故词家在作词时,有意识地引入诗歌,以求改变这种状况。这里面实包含了一种想要提高词体的地位、欲使其雅化的观念。

以诗入词是有它发展的历史的。曲子词盛于晚唐,本来就与中晚唐诗歌的绮艳风气及当时的咏物诗有关系。所以,文人词一开始就受到诗的影响。五代北宋词人,多以中晚唐诗的词汇语面入词。詹安泰《论修辞》“词之修辞与诗歌”部分列举了宋词中自柳永以来直接用唐人成句的词句三十余例,其中十之八九为中晚唐诗。③ 至于添减一二字者,④更是不可胜数。但早期文人词受诗的影响,是比较自然地发生的。随着词体发展,以诗入词成为更加自觉的行为。从苏轼集中大量的集句词可以看出,他取法的主要是包括杜韩、小李杜在内的中晚唐诗。但东坡以诗为词,“无意不可入,无事不可言”⑤,时或“破体”,招致“句读不葺之诗”⑥的批评,当时是被视作别调的。同样以中晚唐诗入词,周邦彦在题材和风格上严守婉约词的传统,更受后世词家的关注,如张炎《词源》肯定周氏“采唐诗融化如自己者,乃其所长”⑦。与周邦彦同时的贺铸,自言“吾笔端驱使李商隐、温庭筠,常奔命不暇”⑧。后来张炎将贺铸与南宋末的吴文英相提并论,认为两人“皆善于炼字面,多于温庭筠、李长吉诗中来”。⑨ 其实,以中晚唐诗入词,并不限于上述词家,而是词体创作中的一种普遍现象。至少在南宋的一些词家看来,这已经是作词的一种基本方法,如沈义父就说得直接:“要求字面,当看温飞卿、李长吉、李商隐及唐人诸家诗句中字面好而不俗者,采摘用之。”⑩这也是符合词体本身的发展规律的。随着曲子词逐渐发展成为一种案头文学,词体必然要取法诗、赋等其他文体以丰富自己的辞章艺术,而以成熟多样的语言艺术著称的唐诗,自然成为词家的首选。沈义父谓清真词“无一点市井气,下字用意,皆有法度,往往自唐宋诸贤诗句中来,而不用经史中生硬字面,此所以为冠绝也”⑪。生硬字面不合乎词体的软媚风格,故不可用。可见宋人以诗入词,避俗之外,风格审美是重要的考量。周邦彦之后,姜夔、吴文英、施梅川⑫的词作,亦以善用唐诗称。

周邦彦之后,最善于融化唐诗而成一家之面目的,当推姜夔。姜夔以中晚唐诗入词,前人关注得比较多的,是他对杜牧诗的取法。集中最早的编年之作《扬州慢》词,几乎通篇化用杜牧诗,可见其早年词学的取径。姜词取法杜牧诗,主要是妙用其词境。《扬州慢》词中,杜牧诗中的扬州作为现实的一种对照,是词人追慕的对象,兼有太平繁华的大时代和风流旖旎的小情怀。姜词中反复吟咏的“扬州梦”“青楼梦”,也就成为已逝美好的一个代称。杜牧《叹花》诗中“往年”和“如今”的对照,也与姜夔情词的叙事具有某种同构性。⑬ 由此而生的不胜今昔的感喟,也正是姜词中弥漫的一种情调,兼有叙事和抒情两重效果,并造成一种寄托在有无之间的朦胧美,这大约是姜夔喜欢化用杜牧诗的一个重要原因。如其咏

---

① 沈义父著,蔡嵩云笺释:《乐府指迷笺释》,北京:人民文学出版社 1998 年版,第 71 页。
② 程大昌:《演繁录》卷十六(明嘉靖三十年刻)“六州歌头”条:“良不与艳辞同科。”
③ 《詹安泰词学论集》,汕头:汕头大学出版社 1999 年版,第 252—260 页。
④ 像柳永《八声甘州》“是处红衰翠减”,用李商隐《赠荷花》“翠减红衰愁杀人”,兼添减与改换,尚不在其列。
⑤ 刘熙载:《艺概》卷四“词曲概”,上海:上海古籍出版社 1978 年版,第 108 页。
⑥ 李清照《词论》,黄墨谷:《重辑李清照集》,济南:齐鲁书社 1981 年版,第 57 页。
⑦ 张炎著,夏承焘校注:《词源注》,北京:人民文学出版社 1981 年版,第 30 页。
⑧ 叶梦得:《石林居士建康集》卷八《贺铸传》,清宣统三年刻本。
⑨ 张炎著,夏承焘校注:《词源注》,第 15 页。
⑩ 沈义父著,蔡嵩云笺释:《乐府指迷笺释》,北京:人民文学出版社 1981 年版,第 59 页。
⑪ 沈义父著,蔡嵩云笺释:《乐府指迷笺释》,第 44 页。
⑫ 沈义父著,蔡嵩云笺释:《乐府指迷笺释》谓施梅川“读唐诗多,故语雅澹”,第 52 页。
⑬ 周斌《论姜夔词中对杜牧诗句的化用》(《上饶师范学院学报》2018 年第 4 期,第 53 页)也注意到姜夔的情词与杜牧的艳情诗二者的类似,以及姜词在化用杜诗时所具有的叙事性。

物词《鬲溪梅令》中,“春风归去绿成阴”本为春日常见之景,此时却因为杜牧诗的本事,而隐含了一个男女之间悲欢离合的故事,也给这首咏梅词带来了更为幽隐的意蕴。姜夔还常以“三生杜牧”自比,将扬州的前世(杜牧诗)与今生(姜夔词)连接,为他的情词建构了一个供人想象的诗意空间。而杜牧的风流俊赏,也在姜词宛转含蓄的叙事背后,平添几许想象的空间。

姜词的风格,也受到晚唐诗人陆龟蒙的影响。姜夔早年宗江西诗,于唐诗也浸淫极深。南宋项安世称赞他“古体黄陈家格律,短章温李氏才情”①。后得杨万里称许,以为其诗“甚似陆天随”②后,姜夔始有意识地学陆③,其绝句也有颇似陆绝句的。姜词中大量地表现江湖情调,在内容上是受陆龟蒙影响的。陆氏古澹奇峭的诗风,对姜词清空遒峭的风格也有所影响。

姜词对李贺诗的取法,则是一个尚未被关注的问题。姜夔序史达祖《梅溪词》云:“奇秀清逸,有李长吉之韵。盖能融情景于一家,会句意于两得。”④以史达祖词“得长吉之韵”,可谓别具只眼。如果不是对李贺诗的风格和句法有深造之得,难有此独造之论。姜夔词在处理情景关系方面,对于李贺诗的句法、字法有很深的取法。他在《白石道人诗说》中标举:“句意欲深、欲远,句调欲清、欲古、欲和,是为作者。”⑤姜词取法于李贺诗者,正在于用意深远,并造就一种清高、古雅的句调。姜词对李贺诗的取法,或以李贺诗语入词,或用李贺琢词之法巧琢新词。下面分别加以论述。

二、以李贺诗语入词

姜夔以李贺诗语入词,大体可分为三种情况:(一)直接化用李贺成句,(二)借用其字面,(三)镕炼其语面、化用其意境。

(一)姜词直接化用李贺诗句

前人对此已有留意,如清人郑文焯就指出:

> 长吉有“梨花落尽成秋苑”之句,白石正用以入词,而改一“色”字协韵。当时清真、方回多取贺隽字为字面。⑥

李贺《河南府试十二月月词·三月》:“曲水漂香去不归,梨花落尽成秋苑。”⑦写的是梨花落尽的暮春实景。姜夔《淡黄柳》:“强携酒、小桥宅,怕梨花落尽成秋色。”虽用其成句,而以“怕”领之,写惜春之意,时令却是早春,是想象之景。同样是“取贺隽字为字面”,但和周邦彦、贺铸不同⑧,姜夔鲜直接用其成句。细检白石词集,直接用李贺成句者,仅此一例。略为相近的例子是《水龙吟》“画阑桂子,留香小待,提携影底”,脱胎于李贺《金铜仙人辞汉歌》“画栏桂树悬秋香”,但变化较大。李贺诗写汉宫秋夜,借古讽今:武帝身后,旧宫荒凉,画栏寂寞,唯有桂树幽香如故。“悬”字有力,将繁花压枝的沉重之感表现出来,为“天若有情天亦老”预作一地步,而秋夜的宁静和宫馆的寂寞,也仿佛就此悬停于历史中的这一瞬。姜夔则是追忆旧游,故将“悬秋香”易之以“留香小待”,突出桂花的多情,顺接“提携影底”“我已情多”。盖“词婉于诗”⑨,如此点化,正合词体。如此处理,既和李贺诗句个性鲜明有关,若直接采用,不

---

① 项安世:《平庵悔稿》卷七《谢姜夔秀才示诗卷从千岩萧东甫学诗》,国家图书馆藏清抄本。
② 姜夔:《白石道人诗集自叙》,孙玄常:《姜白石诗集笺注》卷首,太原:山西人民出版社 1986 年版。
③ 姜夔且屡以陆龟蒙自比,如“沉思只羡天随子,蓑笠寒江过一生”(《三高祠》),“第四桥边,拟共天随住”(《点绛唇》),“三生定是陆天随,又向吴淞作客归”(《除夜自石湖归苕溪十首》其五)。
④ 《宋本中兴以来绝妙词选》卷七引姜夔《〈梅溪词〉序》,北京:国家图书馆出版社 2017 年版,第 61 页。
⑤ 孙玄常:《姜白石诗集笺注》,第 328 页。
⑥ 郑文焯著,孙克强、杨传庆辑校:《大鹤山人词话》卷一《词籍批语》,天津:南开大学出版社 2009 年版,第 97 页。
⑦ 王琦:《李贺诗歌集注》,上海:上海古籍出版社 1978 年版,第 62 页。本文引李贺诗皆据此本,不一一出注。
⑧ 例如周邦彦《西平乐》“叹事逐孤鸿尽去,身与塘蒲共晚”(《清真集》,北京:中华书局 1981 年版,第 10 页)用李贺《还自会稽歌》“身与塘蒲晚”句,只增一字。
⑨ 张炎著,夏承焘注:《词源注》“赋情”条,第 23 页。

加变化,容易喧宾夺主;也和姜夔不肯蹈袭的自觉意识有关。上述两方面其实是相辅相成的。姜夔强调“一家之语,自有一家之风味。……模仿者语虽似之,韵亦无矣”。① 张炎《词源》论词,以姜词为标准,而标榜“词以意为主,不要蹈袭前人语意”②。不蹈袭实是姜词的一个特点。宋祁、秦观、辛弃疾等人作词时好用唐人成句,周邦彦、贺铸、辛弃疾等人甚至檃栝前人诗作成词,姜夔集中,却鲜有此种,正表明了这种倾向。说明姜夔用前人诗句、诗语入词,其特点在于并非简单地引用,而是多加以变化。

(二)姜词借用李贺诗字面

姜夔善于将李贺诗句中“字面好而不俗者,采摘用之”,此点前人鲜有注意。这又可细分为(A)借用代字和(B)袭用字面两种。

(A)借用代字。沈义父《乐府指迷》强调作词须用代字,如说桃,不可直说破桃,须用“红雨”“刘郎”等字;说柳,不可直说破柳,须用“章台”“灞岸”等字③。这原是宋人作词的常调,其意在于避熟,并且增加一种形象的美感。但用得多了,又成桎梏,所以近代王国维特别反对用代字。④ 姜夔词用代字,选择极严,重形象之美,如以“红衣”指代荷花,“香红”指代红梅、红荷;也追求一种典雅之美,如《秋宵吟》“卫娘何在? 宋玉归来,两地暗萦绕”,以“卫娘”作卫子夫之代称,语本李贺《浩歌》“漏催水咽玉蟾蜍,卫娘发薄不胜梳”。又《角招》“写入吴丝自奏”,以“吴丝”指代乐器,语本李贺“吴丝蜀桐张高秋”(《李凭箜篌引》)。其实李贺诗中的“吴丝”指代的是箜篌这样的弦乐器,而据姜夔词序,所指当为箫。又如姜夔《疏影》“那人正睡里,飞近蛾绿”,“蛾绿”一词,语本李贺“幽篁画新粉,蛾绿横晓门”(《兰香神女庙》),而意思有细微的不同。“蛾绿”是眉之代指,李贺诗以黛眉来形容清晨横于门前的远山;而《疏影》咏梅花,以“蛾绿”直接形容寿阳公主之画眉,避免了深僻之病。类似的例子还可以举一例:

> 李贺《春昼》:菱汀系带,荷塘倚扇。
> 姜夔《角招》:画船障袖,青楼倚扇。

姜夔这里无论是字面还是句法,都有取法李贺之处。然仔细揣摩,我们发现李贺“倚扇”的用意更曲折:第一层意思,是以团扇比喻晚春池塘中舒展的荷叶;第二层“倚扇”,又进一步加以拟人化的描写:春天仿佛是一个美人,荷塘倚扇,菱汀系带,活泼泼地可爱。而姜词咏梅花,以女子的争奇斗艳来烘托形容春日之浓丽光景,犹杜诗“佳人拾翠春相问”(《秋兴八首》其八),“倚扇”是实写女子以扇遮面之情景。由此可以看出,姜夔词虽用李贺诗,但诗词各有体,他是竭力避免深曲僻涩的。

(B)袭用其字面。如姜夔咏荷词《念奴娇》中,有“高柳垂阴,老鱼吹浪,留我花间住”这样的“隽句”⑤,其中“老鱼”一词,本于李贺“老鱼跳波瘦蛟舞”(《李凭箜篌引》)。又《秋宵吟》“古帘空,坠月皎”,“古帘”一词,本于李贺“南宫古帘暗”(《崇义里滞雨》)。盖李贺造语,好用“老”“古”“死”“鬼”这样沉暗、苍老的字面,姜夔偶一借用,字面新隽不俗。又姜词《越女镜心》“相看转伤幽素”,“伤幽素”指因幽怀而伤身,语本李贺“咽咽学楚吟,病骨伤幽素”(《伤心行》)。需要指出的是,上述所举之例如“老鱼”“蛾绿”“古帘”,皆为李贺新造。尽管这些字面并非都由姜夔引入词中,但姜夔对这些新词的使用称得上是成功的。

(三)镕炼李贺诗之语面,化用其意境

如姜夔《徵招》结句“水葓晚,漠漠摇烟,乃未成归计”,写春日之景,红蓼花摇动于黄昏的春烟之中,牵动思乡归田的情绪,因此有“未成归计”之叹。而词人对水葓漠漠之春景的描绘,实脱胎于李贺《湖中

---

① 姜夔《白石道人诗说》,孙玄常:《姜白石诗集笺注》,第 329 页。
② 张炎著,夏承焘注:《词源注》,第 18 页。
③ 沈义父著,蔡嵩云笺释:《乐府指迷笺释》,第 59 页。
④ 王国维著,徐调孚注,王幼安校订:《人间词话》“诗忌用代字”条,北京:人民文学出版社 1982 年版,第 206 页。
⑤ 陈廷焯:《白雨斋词话》卷二,北京:人民文学出版社 1983 年版,第 30 页。

曲》"长眉越沙采兰若,桂叶水荇春漠漠"而变化之。古诗中本有采芳以赠远的传统,如"涉江采芙蓉,兰泽多芳草。采之欲遗谁,所思在远道"(《古诗十九首》)。《湖中曲》写思妇之情,故以采芳发端,而春日的桂叶、水荇、兰草、杜若,无一非芳草,也无一不引发相思之情。不过,乐府为代言体,故其所抒发的,是思妇对游子的思念之情;而姜词所抒发的,则是游子对家乡的思念。从写景造境这方面而言,姜词与贺诗,仍有简、繁之别。盖"诗之境阔,词之言长"①,同样是写景引兴,诗、词亦有繁简、阔狭之别。又如姜词《秋宵吟》:"引凉飔,动翠葆,露脚斜飞云表。""露脚斜飞云表"显然渊源于李贺"露脚斜飞湿寒兔"(《李凭箜篌引》)。从"湿寒兔"到"飞云表",就造意而言,有奇和凡之别:前者是李贺以想象力驱使神话传说,以表现李凭弹奏箜篌所达到的动天地感鬼神之效果;后者则单纯写秋宵月下之景,但与词境更融洽。就取境造语而言,可说是化繁为简。

姜词对李贺诗中情境的化用,也有由简而趋繁的。如《点绛唇》:"金谷人归,绿杨低扫吹笙道",脱化于李贺"柳扫吹笙道"(《感讽六首》其六),改"柳"为"杨",乃为叶韵②。绿杨低扫,不胜依依,景中有情,李贺诗原本抒写的是一种春日笙歌的富贵气象。而姜词"绿杨低扫吹笙道"融情入景,并且与"金谷人归"一起,构成一个简略的叙事:伊人(即吹笙秦女)已经离开金谷(代指词人寄身其间的风月之地)了,只有绿杨低扫着她昔日吹笙的道路。看似简单的剪裁,在融入词境之后,获得了相对复杂的内涵。又李贺"弹琴看文君,春风吹鬓影"(《咏怀二首》其一),春风吹过,鬓发飘拂,鬓影也随之微动,可谓体物入微。而且鬓发和鬓影,一实一虚,春风吹鬓影,较之春风吹鬓发,就效果而言更富于朦胧之美,感觉上也更柔软轻盈,更衬托出文君之美和相如弹琴时的惬意之情,将夫妻之间的两情相洽写得极美。周邦彦借以写秋日离别,改为"执手霜风吹鬓影"(《蝶恋花》),一字之差,在鬓影之柔软轻盈与霜风之冷冽无情二者的反差中,自有怜惜之情在。而姜夔咏梅词《卜算子》"花下铺毡把一枝,缓饮春风影",以梅花之倒影为"春风影"而"缓饮"之,其匠心独运处,不减贺诗,而曲折更甚。盖春风所到之处,凡所吹动之物,其影(如鬓影、花影),皆可谓之"春风影"。此处"春风影",乃是落在酒中的梅花倒影。风而有影,已然别致;影而可饮,更加新奇。寥寥五字,已为我们画出一幅笔触入微的春日独饮图:春风轻拂,梅花微动,酒中的花影亦微微颤动。此刻花下,杯酒独酌,酒中浮动着梅影,空中浮动着酒香和梅香,缓饮一杯,何等风流蕴藉,清高绝俗。此等句,可谓能"得长吉之韵"。梅花高寒绝俗,姜夔不描其香,不摹其色,而写其影,写影又天机独造,丝毫不犯林逋名句"疏影横斜水清浅"(《山园小梅二首》其一),可谓能传其神。其化用李贺诗而能变化有神者,以此句为最。姜夔咏腊梅词《浣溪沙》有"影浮杯面误人吹"之句,写杯中腊梅之倒影亦甚巧,但不如此首有韵味。其中原因,颇耐寻思,"春风影"三字体物之微、意象之美,应该是原因之一。

姜词化用李贺诗境,偶尔也用逆笔。如《长亭怨慢》写别情数句:"树若有情时,不会得,青青如此。"这两句无论造意、句法,都脱胎于李贺"天若有情天亦老",而独出蹊径,以逆笔出之,纯为白描,而风神摇曳。兼与李白"春风知别苦,不遣柳条青"(《离离亭》)、李商隐"一树碧无情"(《蝉》)之意暗合,皆得"哀怨无端,无中生有"③之妙,谢尽炉锤之迹。无怪乎唐圭璋盛赞他"天籁人力,两臻绝顶"。④

上面我们论述了姜夔以李贺诗入词的三种情形,由此可以看出姜夔对李贺诗歌及其语言艺术是极为熟悉的。由此而上,窥入其造词之法,自琢新词,也就成为一种自然的选择。本文第三部分仍采用例

---

① 王国维著,徐调孚注,王幼安校订:《人间词话》,第 226 页。

② "吹笙"用秦穆公之女弄玉吹笙故事。曹植《仙人篇》:"湘娥拊琴瑟,秦女吹笙竽。"李贺《秦宫曲》:"楼头曲宴仙人语,帐底吹笙香雾浓。"殷尧藩《吹笙歌》:"伶儿竹声愁绕空,秦女泪湿燕支红。"萧史弄玉吹箫故事,《列仙传》《神仙传拾遗》等见载。弄玉吹笙事则罕用,后来明代冯梦龙《东周列国志》亦有弄玉吹笙情节,《红楼梦》中宝玉《芙蓉女儿诔》亦有"弄玉吹笙"句。

③ 陈廷焯:《词则·大雅集卷三》眉批,上海:上海古籍出版社 1984 年影印本,第 97 页。

④ 唐圭璋:《姜白石评传》,唐圭璋:《词学论丛》,上海:上海古籍出版社 1986 年版,第 969 页。

举和概括的方法,分别论述姜夔是如何学习李贺之字法来造词写景的。

三、用李贺之法琢词

姜夔用李贺之法琢词,根据字法的不同,也可以分为以下数种:

(一)代字之法

李贺诗以善于“修辞设色”①著称,其中代字之用尤为突出。例如以“冷红”代花,以“寒绿”代草,以“圆苍”代天,都具有鲜明的个性:

> 秋野明,秋风白。……冷红泣露娇啼色。(《南山田中行》)
> 寒绿幽风生短丝。(《十二月乐辞·正月》)
> 新桂如蛾眉,秋风吹小绿。(《房中思》)
> 圆苍低迷盖张地。(《吕将军歌》)
> 回雪舞凉殿,甘露洗空绿。(《十二月乐辞·五月》)
> 含水弯蛾翠,登楼潠马鬉。(《恼公》)

“冷红”“寒绿”“圆苍”“小绿”“空绿”“蛾翠”都是以色彩(红、绿、苍)作为中心词,与表示冷暖(寒、冷)、形状(圆、小、空)的形容词组合,形成一个新词。我们在面对自然事物时,是先有色彩、冷暖和形状的直感,然后才依据知识的分类,将其指认为花、草、天等类名词的。李贺代词的特点,是在呈现景物时,努力避免诉诸名词(往往意味着固化的印象,比如红花、绿叶、苍天、碧空、黛眉),迫使读者将它们还原为更直观的感觉,是未经分化的对事物的整体认知,由此造成一种陌生化的审美效果。读者也因此更多地专注于语词本身,阻止注意力过快地滑向语词所对应的意义。由于我们对事物的感知具有共性,所以这些词的指向,大多是可以被辨识的;但因李贺在造语时,刻意追求陌生化效果,故有时也不免于晦涩之病。如钱锺书就曾经批评李贺“真珠小娘下青廓”(《洛姝真珠》),以“青廓”指代碧落,“逐字替换,较‘圆苍’更僻诡无味”②。

姜夔词中,代字的使用也很普遍,并且很熟练地使用了上述琢字法来创制新词。例如:

> 君归未久。早乱落、香红千亩。(《角招》)
> 闹红一舸,记来时、尝与鸳鸯为侣。(《念奴娇》)
> 湿红恨墨浅封题。(《江梅引》)
> 冷红叶叶下塘秋。长与行云共一舟。(《忆王孙》)
> 寒食飞红满帝城。慈乌相对立,柳青青。(《小重山令》)
> 长记曾携手处,千树压、西湖寒碧。(《暗香》)
> 细洒冰泉,并刀破甘碧。(《惜红衣》)

无论“香红”“闹红”“湿红”“冷红”“寒碧”“甘碧”,都是以颜色字(红、碧)作为中心词,与表感觉的形容词(香、闹、湿、冷、寒、甘)组合而为新词。“香红”指代红梅,是嗅觉与视觉的混合;“闹红”指代荷花,是听觉与视觉的混合;“冷红”指代红叶,“寒碧”指代湖水,是感觉与视觉的组合;“甘碧”指代瓜,是味觉与视觉的组合;“湿红”指代胭脂泪,是视觉的叠加。唯一的例外是指代花的“飞红”,是动词和形容词的组合,亦或受到李贺诗“堕红残萼暗参差”(《十二月乐辞·四月》)、“飞香走红满天春”(《上云乐》)的启发。上述诸例中,“闹红”一词,尤为出彩。“闹红”之意境,本于“红杏枝头春意闹”(宋祁《玉楼春》),本指杏花。姜夔此处,巧妙地用“闹红”来代指盛开的荷花,这种从诗句中提炼出一个新词的方法,实亦本于李

---

① 钱锺书:《谈艺录》(补订本)“七 李长吉诗”条,北京:中华书局1999年版,第46页。同书“一二 长吉用代字”专论其代字之法。

② 钱锺书:《谈艺录(补订本)·补遗》,第378页。

贺。贺诗“绿粉扫天愁露湿”(《梁台古意》)之“绿粉”,即从王维“绿竹含新粉”(《山居即事》)镕炼而出,用以指代修竹。当然,在姜夔之前,北宋万俟咏“款放轻舟闹红里,有蜻蜓点水,交颈鸳鸯”(《芰荷香》),已用“闹红”代指荷花,所写亦荷池泛舟所见之景,或即为姜夔所本。比较起来,万俟词实而姜词虚,万俟词中,“闹红”就是荷花的代名词,而姜词之“闹红”写盛夏荷花之景,“闹”字在此,细味仿佛有声。总之,无论“闹红”“春风影”,在姜词中都不是孤立的,而是一句之中,自有照应,这正是刘熙载论炼字时所称许的“遥管遥应”①。姜夔《白石道人诗说》云:“人所易言,我寡言之,人所难言,我易言之,自不俗。”虽是论诗,亦可移论于其词体的创作。所谓“人所难言,我易言之”,就上述诸例而言,不仅是“状难写之景如在目前”②,而且令读者耳目一新,有一种扫去陈言的痛快。而我们读李贺诗,不免时或有生硬、僻涩之感。这里有体裁的区别,相较于词,诗更加排斥雕琢的风格;也和李贺年少早逝、诗风尚未大成有关。

(二)将本体和喻体并置造一新词

李贺琢词的另一个类型,是将本体和喻体并置,成为一个新词,如“柳带”:

> 官街柳带不堪折,早晚菖蒲胜绾结。(《十二月乐辞·正月》)
> 兰脸别春啼脉脉。(《梁台古意》)

“柳腰”诗中常见,形容杨柳的柔条,其意正如杜诗“隔户杨柳弱袅袅,恰似十五女儿腰”(《绝句漫兴九首》其九),“柳带”则为李贺独创,形容的是早春细长的柳条。“兰脸”,兰花盛开如笑脸,春归时,不胜离别之情,不觉泣下。但花开如笑,诗中常见;将盛开之兰花比作笑脸,则非李贺不能道。这种琢词法,姜夔词中亦不乏其例,如:

> 家在马城西,今赋梅屏雪。(《卜算子》)
> 无端抱影销魂处,还见筱墙萤暗,藓阶蛩切。(《八归》)

“梅屏”形容列梅如屏,“筱墙”形容密竹成墙。但姜夔主要用于写景,相比李贺来说(兼用拟人手法),显得较为平常。

(三)老/衰与景语并置构成新词

李贺好用“老”字、“衰”字,如“老景沉重无惊飞”(《十二月乐辞·四月》)、“老桐错干青龙愁”(《官不来题皇甫湜先辈厅》)、“老鱼跳波瘦蛟舞”、“山头老桂吹古香”(《帝子歌》)、“客枕幽单看春老”(《仁和里杂叙皇甫湜》)、“天荒地老无人识”(《致酒行》)、“垂杨叶老莺哺儿”(《残丝曲》)、“长安夜半秋,风前几人老”(《感讽五首》其三)、“衰兰送客咸阳道”(《金铜仙人辞汉歌》)、“衰蕙愁空园”(《十二月乐辞·七月》)、“班子泣衰红”(《感讽六首》其五)等。天地万物都会老去,这里面包含了李贺独特的生命意识,成为其诗意象的一个显著特征。

姜夔对于年命的短暂,并不像李贺这样敏感,但他有时也会借用如“老鱼”这样的语面,来实现他句调“欲古、欲和”的追求,如前引“高柳垂阴,老鱼吹浪,留我花间住”,若将“老”字易为“巨”或“小”③,则情调自别。寿词《阮郎归》“茅店酒,寿君时。老枫临路歧”,“老枫”一词乃姜夔独造,不单是写景,兼寓强健之意,祝寿之意在其中矣。又《一萼红》“池面冰胶,墙腰雪老,云意还又沉沉”,《永遇乐》“柳老悲桓,松高对阮”,不难辨识出,“雪老”“柳老”和李贺“春老”“地老”“叶老”在琢字法上的相似。“墙腰雪老”与“沉沉”的云意一起,构成一片黯淡之景;而“柳老悲桓”兼用桓温北伐经金城,见少时所种柳皆已

① 刘熙载:《艺概·词曲概》,第 115 页。

② 欧阳修:《六一诗话》引梅尧臣语,何文焕辑:《历代诗话》,北京:中华书局 1981 年版,第 267 页。

③ 姜夔诗有“小鱼跳出绿萍中”(《沪上寓居杂咏十四首》其七)、“汉江出巨鱼”(《春日书怀四首》其一)。

十围,慨然道“木犹如此,人何以堪”,攀枝执条,泫然流涕的故事,①抒发了英雄失路的迟暮之感。由此我们可以看出,姜夔对“句意欲深欲远”的追求。

(四)名词和名词组合成新词

李贺在写景状物时,还时常将两个不同的名词加以组合,形成一个新的偏义词,②如:

兰风桂露洒幽翠。(《洛妹真珠》)
复宫深殿竹风起。(《十二月乐辞·四月》)
桐风惊心壮士苦,衰灯络纬啼寒素。(《秋来》)
斜山柏风雨如啸。(《老夫采玉歌》)
横船醉眠白昼闲,渡口梅风歌扇薄。(《湖中曲》)
莲风起,江畔春。(《大堤曲》)
月风吹露屏幕寒。(《屏风曲》)
花风满秦道。(《春归昌谷》)
楼前流水江陵道,鲤鱼风起芙蓉老。(《江楼曲》)

上述“兰风”“竹风”“桐风”“柏风”“梅风”“莲风”“月风”“鲤鱼风”,都是以“风”为中心词,而修饰以兰、竹、桐、柏、梅、莲、月、鲤鱼等与时令有关的名词。其中除“竹风”“梅风”③外,余皆为李贺首创。这种琢词法,相较如“东风”“春风”“朔风”等习见的表达更形象,并且带有鲜明的个性。如“桐风”让我们想到秋日梧叶枯黄,秋风吹过时发出的窸窣之声,兴起流光易逝之感,故曰“桐风惊心”,它既诉诸于大自然的声和色,也诉诸于诗人的心灵。如果用“西风”“秋风”,就要抽象得多,画面感和形象性也会打折扣。又“梅风”,和“梅雨”一样,让我们仿佛置身于江南五月梅熟时那带着潮热的南风中。“鲤鱼风”勾起的,是对于南方水乡的想象,秋风吹浪,鲤鱼跃波,空气中仿佛能嗅到水乡特有的咸腥气。

姜夔写景,也善用上述李贺的这种方法来创造景语:

梅风吹溽,此君直恁清苦。(《念奴娇》)
双桨莼波,一蓑松雨,暮愁渐满空阔。(《庆宫春》)
虹梁水陌。鱼浪吹香,红衣半狼藉。(《惜红衣》)

“梅风”“莼波”“鱼浪”“松雨”,其构词法显然和前述李贺“梅风”“桐风”“鲤鱼风”等相同,不过中心词由“风”而扩至“雨”“波”“浪”。如果说李贺由“竹风”“梅风”而窥得一种写景造词之法,并将它与各种自然物如兰、竹、桐、柏、梅、莲、月、鲤鱼加以自由的组合,效果参差不齐,带有一种实验性。那么,姜词用此法时,则更多地出于一种审美的考虑,更重视一个浑成的境界的营造,艺术上更加成熟。如“鱼浪”④,写出西风吹浪、水面上游鱼出没之景。尤其“莼波”一词,为姜夔独造,既写出吴中特有的风景(莼是吴中名产,以其浮于水面,故云莼波),又暗用张翰见秋风起而思吴中莼鲈的典故⑤,寄托作者的归隐之思。这里的“暮愁”,是乡愁,也包含着欲归不得的人生遭际,故“暮愁”句下直接“呼我盟鸥,翩翩

---

① 事见《晋书》卷九十八《桓温传》第 8 册,北京:中华书局 1987 年版,第 2572 页。

② 此种组词之法,并非李贺独有,但前人偶一用之,李贺却是自觉的创造。如下举“松雨”一词,较早见于崔国辅《宿法华寺》“松雨时复滴,寺门清且凉”,钱起《蓝田溪杂咏二十二首·石上苔》“净与溪色连,幽宜松雨滴”,今本李贺集中也无“松雨”一词。

③ “竹风”唐诗中常见。唐前诗中仅一例,见于梁代诗人刘孝先《草堂寺寻无名法师》“竹风声若雨,山虫听似蝉”(逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·梁诗卷二六》)。“梅风”在李贺前,仅见于杜审言《守岁侍宴应制》“弹弦奏节梅风入,对局探钩柏酒传”。

④ “鱼浪”一词,较早见于牛峤《江城子》“ 叶藕花中,帘卷水楼鱼浪起”,以及周邦彦《点绛唇》词“寸书不寄,鱼浪空千里”。

⑤ 《晋书》卷九十二“张翰传”,第 8 册,第 2384 页。

欲下,背人还过木末”。从这里我们可以体会姜夔在琢字造词时,不仅仅着眼于字面之新颖,形象之鲜明,还往往镕炼典故,前后呼应,以求得一种浑成圆满的艺术效果,这是他高于李贺的地方。在写景方面,称得上是“微妙”;而就用典而言,“莼波”也深得“熟事虚用”之妙,故能意新语工,而无滞碍之病。姜夔言“体物”要“意中有景,景中有意”,“双桨莼波”数句可以当之。《白石道人诗说》云:“意格欲高,句法欲响。只求工于句字,亦末矣。故始于意格,成于句字。”可见他对于意格和句字的关系,是有着很自觉的思考和追求的。

通过上面的分析,我们发现,姜词在琢字炼句时,确实对于李贺诗的语言艺术有着广泛而深入的汲取,并且主要集中在写景艺术上,由此造成一种鲜明的形象和新巧的风格。但这种取法同时也是局部的,限于一句之内,若非仔细体认,很难辨识出这种影响。姜词对李贺诗的此种取法,对于后世如吴文英词有直接的影响;不过吴文英学李贺诗,不避深晦,可谓得失参半。相比之下,姜夔词对杜牧诗的取法,则主要表现在对杜牧诗境的巧妙化用上,造成叙事的含蓄和抒情的深曲,由此加深了词境,甚至具有一种寄托性。其影响主要在于章法。

唐圭璋先生曾称赞姜夔词“一以精思独往,自拔于宋人之外”(《姜白石评传》)。这种卓然的成就,是建立在对唐宋词广泛的继承和汲取的基础上的。他将词体创作深植于中晚唐以来的古乐府与声诗的传统中,其中对李贺古乐府和杜牧声诗的取法,部分地造就了他词体的语言特色和艺术风格,同时也是他自觉“打破作为今曲子的词与古曲、古乐府之间的壁垒,在观念上突破了词乐与词体的狭隘门户”①在创作实践中的表现。本文的写作,是探讨这一问题的一个初步尝试。

On How Jiang Kui Learned from Li He's Poems in his*Ci*-Poem Writing

Liu Qinghai

(*Capital International Cultural Research Base*, *Beijing Language and Culture University*, *Beijing* 100083, *China*)

Abstract: How to introduce verses into *Ci*-poem writing (以诗入词) was one of the important phenomena in the development of Song *Ci*-poem creation. Starting from Zhou Bangyan (周邦彦) and He Zhu (贺铸), introducing Mid-Late Tang verses into *Ci*-poem writing gradually became a basic technique in *Ci*-poem creation. In this respect, Jiang Kui (姜夔) introduced Mid-Late Tang poems into his *Ci*-poem writing and learned mainly from the poems by Li He (李贺), Du Mu (杜牧) and Lu Guimeng (陆龟蒙). His learning from Li He's poems especially shows us how creative his language art was. To learn the art of scenic description from Li He, Jiang adopted Li's whole verses in his *Ci*-poem creation, borrowed Li's words literally, and rearranged the wording. On this basis, Jiang discovered Li's secret of diction and created his own choice of words in his personal style. So, Li's influence upon Jiang was mainly limited to the selection of proper words and the organization of verses. Besides, while learning from Du Mu, Jiang mainly made use of Du's love poems to create both narrative embodiment and lyrical depth. As a result, the prospect of his *Ci*-poems deepened, and their suggestibility increased. The influence lay in their textual structures.

Key words: Jiang Kui's (姜夔) *Ci*- poem; Li He (李贺),; Du Mu (杜牧); Mid-Late Tang poems; introducing verses into *Ci*-poem writing (以诗入词)

(责任编辑　　郑　园)

① 钱志熙:《从宋词困境看姜夔在词体词风方面的突破》,《武汉大学学报》2017 年第 6 期,第 29 页。